

Les Chants de l'Église Grecque-Orientale.

ÉTUDE (1)

La musique de l'Église d'Orient est-elle une source de tradition vivante de la musique de l'antiquité?

Si toutes les traditions se sont conservées plus purement dans l'Orient, il serait permis de supposer que les chants sacrés de l'Église d'Orient n'y fassent point exception dans leur essence; tout au contraire, c'est avec plus de force encore que l'on pourrait invoquer en leur faveur l'argument ethnologique que nous voyons confirmé d'une manière si éclatante, par exemple, dans les chants populaires slaves. Ces chants traditionnels n'avaient en effet pour abri qu'une chaumière, pour sanctuaire que l'humble cœur du paysan, pour protecteurs les femmes et les enfants; tandis que les chants traditionnels de l'Église d'Orient trouvèrent un refuge admirable dans le sein d'une imposante congrégation de fidèles, furent protégés par les murs des couvents, par les édits des conciles et rencontrèrent pour les défendre les hommes les plus éclairés de leur temps et les souverains les plus puissants et les plus zélés.

Nulle part l'esprit conservateur de l'Orient ne trouve, on le sait, d'expression plus entière et plus haute que dans l'Église Grecque. Cet esprit conservateur est un fait universellement reconnu; l'Église Grecque a un caractère d'immutabilité, c'est son trait distinctif.

(1) Cette Étude fait partie de l'ouvrage (MS): *De l'affinité des Chants Slaves et de l'ancienne Musique Grecque.*

« Depuis les glaces du pôle jusqu'aux sables de l'Égypte, partout
 « les mêmes formes antiques, la même soumission à la hiérarchie et
 « le même recueillement. St-Basile reparaissant au milieu d'eux ne
 « saurait les méconnaître. Les plages chenues de Solovetzk que vi-
 « sita Pierre le Grand, et les cimes superbes d'Athos, encore em-
 « preintes des traces gigantesques d'Alexandre, sont consacrées aux
 « mêmes rites religieux, aux mêmes pratiques expiatoires. Les sou-
 « venirs de l'antiquité slavonne reposent dans les catacombes de Kief.
 « Les plus belles époques de l'histoire de Russie se perpétuent dans
 « l'immémorable cloître de la Trinité près de Moscou. Le Monastère
 « de Niamtzo dépose en faveur de l'antique énergie des colonies ro-
 « maines. Le lac de Ladoga renferme dans son sein une île toute
 « peuplée des merveilles de la pénitence.

« C'est là que des formes simples mais immuables, racontent
 « sans cesse le passé, absorbent le présent et proclament un avenir
 « éternel! » (1).

On peut dire que depuis son établissement définitif, c'est-à-dire depuis les constitutions apostoliques jusqu'au septième Concile de Nicée, l'Église d'Orient n'a rien changé dans les rites les plus essentiels, qui avaient été consacrés par les premiers âges de la foi.

Elle a pris soin de conserver intactes non seulement ses dogmes et ses traditions divines, mais encore ses traditions ecclésiastiques, non seulement les traditions écrites, mais encore les traditions orales.

Comme le prouve le Canon suivant de l'acte VIII du septième Concile: « Quiconque transgresse une tradition ecclésiastique écrite ou non écrite, soit anathème ».

On voit combien les Grecs furent toujours jaloux de tous les dogmes et de toutes les traditions de leur Église, estimant qu'il y a entre elles et ces dogmes un lien qui sert à raffermir l'unité de la foi et qu'en altérant les traditions, ou en les négligeant on court le risque d'altérer et de négliger aussi les dogmes, ou du moins le caractère essentiel de l'Église. — En présence de maximes aussi absolues et d'un point de vue si élevé, on comprend que les traditions de l'Église d'Orient aient pu échapper à l'oubli du temps et survivre aux ré-

(1) ALEXANDRE DE STOURDEA, *Considérations sur la doctrine et l'esprit de l'Église orthodoxe*, p. 147. Stuttgart, 1816, chez Cotta.

volutions politiques, aux transformations de l'esprit humain. — C'est ainsi que les peuples, qui professent la religion orthodoxe ont pu mériter et méritent-ils en effet le nom de peuples liturgiques par excellence.

On peut constater cette fidélité aux anciennes coutumes dans toutes les parties de son culte. La peinture hiératique conserve jusqu'aujourd'hui le caractère identique des temps primitifs et ce style simple, austère, tout de composition et de recueillement, fait pour détourner et abstraire l'esprit de toute préoccupation terrestre.

On y rencontre les mêmes physionomies du Christ et de la Vierge et certains saints et docteurs de l'Église se présentent aujourd'hui tels qu'ils sont décrits par les Pères et les historiens ecclésiastiques. Un regard suffit à l'initié pour les reconnaître lors même qu'aucune légende n'en indiquerait le nom. L'Abbé *Alex. Stan. Neyrat*, dans son livre qui rend compte de son voyage aux couvents du *Mont Athos*, dit à ce sujet, pag. 101 (1):

« Dans l'Occident depuis la Renaissance, les artistes ont donné
« libre carrière à leur imagination, chacun traitant les scènes sacrées
« et les personnages de l'Ancien ou du Nouveau Testament suivant
« son génie personnel. Autrefois il n'en était pas ainsi, et encore
« maintenant chez les Byzantins, l'ordonnance de chaque sujet est
« réglée comme les attributs de chaque Saint. L'expression de la
« figure, certains détails d'arrangement sont bien laissés à la dispo-
« sition de l'artiste, mais l'âge, l'attitude jusqu'à la forme des cheveux
« et de la barbe sont réglées invariablement ».

On peut encore observer ce même caractère traditionnel dans les ornements sacerdotaux, qui sont en tous points pareils à ceux dont l'image nous est conservée dans les monuments les plus anciens de l'art Byzantin.

Le même fait se produit à l'égard de l'architecture et de la disposition intérieure des temples des Orthodoxes. Le Saint des Saints, toujours séparé du reste des fidèles comme le lieu où se célèbre le mystère du divin sacrifice, comme le trône du Dieu vivant, dont ne saurait s'approcher que le prêtre; toujours à l'Orient trois autels, symbole de la Trinité; jamais plus d'une messe sur le même autel;

(1) *L'Athos*. Notes d'une excursion.

toujours la croix exhaussée au-dessus du Sanctum Sanctorum et visible au peuple pour lui indiquer que dans ce lieu on célèbre le non sanglant sacrifice et que cette croix est l'étendard triomphal de notre rédemption (1).

Or, si nous voyons cet esprit de fidélité aux anciennes traditions se faire jour dans l'ensemble de l'application des arts représentatifs au culte divin de l'Eglise d'Orient, on est naturellement porté à croire que le même fait doit nécessairement se produire relativement à toutes les autres parties de ce culte et notamment dans la musique, qui y occupe une place si importante.

Examinons donc en quoi consistent ces traditions musicales liturgiques, dont l'authenticité nous semble garantie par un concours de circonstances si particulièrement favorables et assurons-nous jusqu'à quel point elles en ont pu bénéficier. Mais avant de procéder à l'analyse musicale proprement dite des mélodies sacrées qui sont l'objet de nos études, il ne sera pas inutile peut-être de jeter un coup d'œil sur l'ensemble de l'édifice liturgique de l'Eglise Grecque, de faire quelques observations générales sur la part de la musique, sur le rôle des chœurs et de chanteurs, interprètes de ces chants, d'énumérer rapidement les offices les plus antiques et principaux, les formes principales sous lesquelles ces mélodies se présentent, les noms principaux de cette longue et glorieuse liste des hymnographes et mélodes qui à travers les siècles ont su faire aller de pair la liberté de l'inspiration et le respect de la tradition; et d'examiner surtout les sources auxquelles ils ont puisé et les liens, qui relient leurs chants à ceux de la Grèce antique.

Notre ambition n'est point de donner un tableau complet d'un aussi vaste sujet, traité déjà par main de maître; tout ce que nous voulons c'est de faire une courte esquisse historique préliminaire avant d'aborder notre tâche principale et qui nous tient à cœur avant

(1) « La forme des temples, les autels, les vases sacrés, les chants, les habits pontificaux, les rites des sacrements et des funérailles, les offices du Carême, les pompes nocturnes de la Nativité et de la Résurrection, les sens emblématiques du voile qui couvre le sanctuaire, des encensoirs et des mystiques flambeaux, tout y porte l'empreinte de l'antiquité la plus reculée et la plus invariable » (STOURDZA, *ibid.*).

tout, notamment celle de faire connaître des chants sacrés non publiés jusqu'à présent, et dont la perfection musicale fera partager, nous en sommes sûrs, à tous ceux qui ne connaissent point encore ces trésors mélodiques de l'Église Grecque, la conviction dont nous sommes pénétrés, que c'est bien dans ces chants traditionnels, que nous voyons se refléter le plus purement l'image sereine (si non entière mais du moins en partie) des chants des anciens, que ce sont bien les voûtes sonores de certaines Églises et de certains couvents byzantins qui nous renverront encore, si nous savons les consulter, les échos lointains de ces voix que l'on croyait éteintes, de cet art que l'on croyait à jamais disparu et, qu'en un mot, si l'on veut retrouver le secret musical de la Grèce payenne, que c'est surtout à la Grèce chrétienne qu'il faudra le demander.

Le rôle de la Musique dans la Liturgie Grecque.

Lorsqu'on entre dans une église grecque au moment du chant liturgique on est tout d'abord frappé par deux choses : 1° de l'absence de tout accompagnement instrumental, et 2° de la disposition des chœurs, qui se répondent l'un à l'autre se tenant de chaque côté du chœur, près du sanctuaire.

Nous voici en effet en présence de deux coutumes de la plus haute antiquité spécialement propre au rite grec :

1° *Le chant purement vocal ;*

2° *Le chant antiphone.*

Le chant purement vocal sans accompagnement instrumental (à capella) fut adopté par les chrétiens de l'église primitive, pour obéir à la recommandation spéciale des apôtres : de ne pas admettre les instruments — considérés comme éléments payens — au service divin de l'Église du Christ. Cette recommandation nous la voyons confirmée par le passage de la lettre de St-Paul aux Éphésiens et aux Colossiens, où il enjoint aux fidèles de *s'entretenir par des psaumes, par des hymnes et par des cantiques spirituels, chantant et célébrant de tout leur cœur les louanges du Seigneur, sous l'inspiration de la grâce* (1).

(1) *Eph.*, chap. V, v. 19 ; et *Coloss.*, chap. III, v. 16.

Quant au *chant antiphone* il est également de la plus haute antiquité. *Saint Augustin* le mentionne déjà comme étant d'un usage général dans l'Église d'Orient et propre à ce culte; c'est de là qu'il vint dans l'Église d'Orient. Nous le voyons confirmé par divers passages des écrits des docteurs des deux Églises.

C'est ainsi que *St-Basile* dit: « que la divine psalmodie de l'Église est distribuée de telle manière, que lorsque les chœurs ont commencé d'un côté (de l'Église) les autres continuent de l'autre » (1).

Théodorite (2) affirme que *Flavien* et *Théodore* (sous l'Empereur Constance — IV^e siècle) furent les premiers à instituer à Antioche les deux chœurs pour chanter alternativement: *et que cet usage était répandu partout jusqu'aux confins du monde.*

D'un autre côté *Radulfus* (3) dit: « Ambrosius ritum antiphonarum in Ecclesia canendarum primus a *Graecis* transtulit ad « *Latinos* » (c'est-à-dire: Ambroise introduisit le premier dans l'Église latine le rite au chant antiphone *qu'il prit aux Grecs*) (4).

Toutes extérieures et par conséquent en apparence d'ordre secondaire que puissent paraître au premier abord ces dispositions, il est impossible de calculer l'influence que leur stricte observation aura exercé sur le maintien du caractère du chant de l'Église.

En effet chacun de ces instruments en y apportant un élément nouveau devait nécessairement porter ombrage aux éléments anciens, effacer l'image primitive, en faire dévier les contours et perdre l'empreinte originale; le caractère particulier de chacun d'eux devait, en se faisant place, empiéter sur celle qui appartenait au chant vocal, amoindrir son rôle, altérer sa nature, et s'il avait commencé par en être l'humble serviteur, finir par lui imposer ses lois, qu'il allait chercher *en dehors de l'enceinte de l'Église*. — L'Orgue même, cet instrument grave au caractère éminemment sacerdotal, que n'est-elle pas devenue sous la main de l'ignorance et de la légèreté humaine, livrée au bon vouloir de l'individu, chacun pouvant, en accom-

(1) *Epist. ad clericos Ecclesiae Neocaesariensis*, LXIII.

(2) *Hist. Eccl.*, lib. II, cap. 19.

(3) *De can. observant.*, propos. XII.

(4) S^t Ambroise et S^t Basile étaient contemporains; ils avaient la même musique d'Église, un seul système de chant, mais un mode d'exécution propre, correspondant à la diversité des nations.

pagnant le chant liturgique, y mettre du sien? N'y a-t-il pas en effet plus de chance à maintenir au chant sacré *ce caractère impersonnel* qui lui convient avant tout, quand l'immixtion individuelle est écartée et le chant confié à une masse chorale, où le caprice et la fantaisie personnelle ne sauraient se donner aussi libre cours?

On ne saurait donc se réjouir assez dans l'intérêt même des traditions musicales anciennes, que dans l'Église d'Orient les portes aient été toujours closes à l'élément instrumental et l'on peut dire jusqu'à un certain point que c'est à la stricte observation de l'injonction des apôtres « de louer Dieu avec la voix » que l'Église d'Orient doit d'avoir conservé ses traditions musicales (1) en ce qui regarde leur base constitutionnelle.

Le rôle de la musique dans le service liturgique de l'Église d'Orient est considérable. En outre des morceaux de chants plus ou moins développés, qui, comme dans l'Église catholique l'Introît, l'Offertoire, etc., viennent à certains moments accompagner et entourer, pour ainsi dire, un encens mystique, les saints moments du sacrifice — en dehors de ces morceaux, disons-nous, le chœur est chargé de la réplique et par conséquent sa participation est partie intégrante de la messe.

Il en résulte aussi, que la responsabilité des chantres est bien plus grande que dans toute autre Église. Mais si la charge est plus fatigante, elle est plus glorieuse. Le chantre aussi bénéficie de cette fidélité aux traditions propres à l'Église d'Orient, et l'interprète des hymnes sacrés ne se voit pas comme dans d'autres pays relégué aux derniers rangs des serviteurs de l'Église et considéré comme accessoire.

Rien de plus beau à voir, par exemple, que cette phalange musicale gardant les portes du Sanctuaire dans les Églises Russes, vêtue de costumes riches et pittoresques en harmonie avec l'ensemble, chantant les louanges du Seigneur et contribuant, rien que par leur aspect, à augmenter la majesté et la dignité du culte.

Nous aimons aussi à retrouver dans la figure du *protopsalte*, le *coryphée* des anciens Grecs, prototype en même temps de ce chanteur rural slave qui entonne les strophes des chœurs populaires.

(1) C'est ainsi que dans l'Église Latine lorsque les Prêtres chantent en chœur ils conservent mieux l'ancienne tradition; laquelle est bien plus pure dans la chapelle Sixtine à Rome, où les orgues et autres instruments sont exclus.

Ne pourrait-on pas voir ici encore l'anneau se fermer entre ces trois éléments en apparence si disparates : *le chant de l'Église Grecque, le chant populaire Slave et la musique des anciens Hellènes?*

Les offices principaux de l'Église grecque.

La part du chœur et le rôle du chantre étant établie en général, examinons les offices principaux de l'Église grecque auxquels ils prêtent leur concours. Ces offices sont :

L'office de minuit (Μεσονυκτικόν).

Les mattines (Ὁρθρος).

Les Heures (Ὡραι).

La Messe (Λειτουργία).

Les Vêpres (Ἑσπερινός).

Les Complies (Ἀπόδειπνον).

Tous ces offices sont d'origine très ancienne et remontent au temps des apôtres. Ils consistaient dès le principe en psaumes ou en versets, chantés alternativement d'après le système antiphone, comme nous l'avons dit plus haut. Ensuite on y ajouta des hymnes, qui se multiplièrent dans le courant des siècles et allongèrent le service. L'office de la messe les jours fériés étant plus bref, plus simple, il est à croire qu'il est aussi le plus ancien. Parmi les offices solennels les plus antiques il faut aussi compter ceux des deux grandes fêtes religieuses de la Chrétienté, qui furent le mieux observées et célébrées dans l'Église primitive, nous voulons dire la *Noël* et la *S^{te} Pâque*, auxquelles il faut ajouter encore les offices commémoratifs de la *Passion* comme monuments des hymnes les plus anciens et les plus beaux. Prenons comme exemple l'ordre des offices principaux, les *Vêpres*, les *Mattines* et la *Messe*. Nous y trouverons le contingent musical suivant :

Les Vêpres (Ἑσπερινός)

commencent par deux *psaumes* appelés *kekragdion* (κεκραγάριον). Ils sont suivis de quatre, six ou même huit chants (toujours en nombre pair)

Prosomeïques (Προσόμοια). A la fin des Vêpres on chante l'*Apolytikion* (Ἀπολυτίκιον), hymne bref, chant du congé, qui termine l'office.

Les Mattines (Ὠρθρος)

se composent des morceaux suivants: d'abord quelques hymnes, qui sont divisés en deux sessions (καθίσματα); ensuite le

Canon (Κανὼν). Le canon se compose d'une série d'hymnes en honneur du saint ou de la fête de la journée, divisées en neuf *Odes*; chaque ode est composée d'un

Hirmos (Εἰρμὸς, [*tractus*]), suivi ordinairement de deux ou quatre

Tropaires (Τροπάρια [*tropos, mode*]) appelés ainsi parcequ'ils suivent la loi rythmique de l'Hirmos.

Après la sixième ode on chante le *Kontakion* (Κοντάκιον) qu'on peut traduire: *jaculatoire*. — On reprend le Canon, et après la neuvième Ode qui le termine viennent les *Aeni* (Αἶνοι) ou *Laudes*, suivis de la *Doxologia* (Δοξολογία).

La Messe (Λειτουργία)

commence par deux psaumes de David, appelés:

Typica (Τυπικά), parce que ce sont toujours les mêmes (Ps. 103) chantés d'après le mode antiphone. Ils sont suivis du

Gloria Patri (Δόξα Πατρί, etc.), après lequel on procède à chanter la troisième et la sixième Ode (1) extraite du Canon des Mattines de la journée. Viennent ensuite l'*Apolytikion* et le *Kontakion* du jour. Le prêtre étant entré dans le sanctuaire pour y célébrer le St-Holocauste, après l'Épître et l'Évangile, le chant sublime et mélodieux des *Chérubins* (Χερουβικόν) se fait entendre lentement; après la consécration le chœur exécute l'hymne de la Vierge: *Axion esti* (Ἄξιόν ἐστι) et on termine par le *Kinonikon* (Κοινωνικόν) sur un verset du psalmiste, que l'on chante lentement pendant que le prêtre se communique.

Voici donc le contingent musical pour les trois offices principaux que nous avons choisis comme exemples.

Nous y voyons d'abord des chants dont les paroles sont empruntées à l'Écriture Sainte: 1° Les *Psaumes* proprement dits, tirés de l'ancien

(1) Chacune de ces odes se compose de quatre tropaires qui sont précédés chacun d'une des huit béatitudes (Μακαρισμοί, *makarismi*).

Testament, et 2° d'autres chants comme les *Béatitudes*, par ex., tirés de l'Évangile, etc.

A côté d'eux une place importante est réservée aux *Hymnes* plus ou moins développés, sur des paroles sacrées, composées par les hymnographes et Pères de l'Église. Les Hymnes portent des dénominations diverses, qui fixent leur caractère et la circonstance dans laquelle ils doivent être exécutés, tels les chants dits *Kontakion*, *Apolytikion*, *Axion esti*, *Chérubikon*, etc.

Enfin nous voyons figurer sous le nom collectif de *Hirmus* et de *tropaires* toute une série de chants très brefs, se composant d'une seule période, contenant une pensée pieuse qui s'appuie sur quelque passage des Écritures, des apologues souvent ingénieux, toujours profondément sentis et qui, se trouvant réunis par groupes plus ou moins grands, forment des chants strophiques qui peuvent être chantés dans les circonstances diverses.

C'est une réunion de deux ou de quatre de ces *tropaires* qui forment, comme nous avons vu, les *Odes*, dont se compose le *Canon*.

Quant aux autres dénominations, comme *kathismata* (καθίσματα [session]), *ikos* (ἰκος, stance), *katavasia* (καταβασία [descente]), *stichos* (στίχος) (hymne qui se chante précédé d'un verset des psaumes), ce ne sont que des épithètes d'ordre liturgique dont il existe un nombre considérable et dont nous n'avons pas à nous occuper ici.

De toutes ces diverses formes que prend le chant sacré au service liturgique, ce sont les *hymnes* qui sont les plus importants au point de vue de leur valeur musicale, et comme champ de recherches pouvant servir à l'archéologie musicale.

Aussi bien c'est en ces hymnes que nous voyons concentrés les efforts du génie des mélodes grecs ; c'est sur eux qu'on peut étudier avant tout l'esprit traditionnel de l'Église d'Orient se faisant jour dans la partie musicale de l'édifice liturgique.

C'est de cette forme spéciale du chant sacré de l'Église d'Orient, qu'il convient maintenant d'étudier le caractère général et de donner quelques détails sur le texte de ces hymnes, qui par l'étroite union de la parole et de la mélodie, se proclament hautement les enfants de cet idéal musical que rêvait Platon.

Les hymnes de l'Église d'Orient.

Les hymnes divers de l'Église d'Orient peuvent être classés en deux catégories principales : les hymnes *automèles* et les hymnes *idiomèles*.

Les *hymnes automèles* sont des hymnes dont la mélodie sert de modèle à d'autres. Tels les hymnes appelés *Kontakion* et *Apolytikion*, que nous avons vu figurer aux offices. L'hymne de St-Romain « *I parthenos symeron* » (Ἡ Παρθένος σήμερον) (1), cet autre hymne : *Ta ano sytôn* (Τὰ ἄνω ζητῶν) sont tous les deux automèles, mais l'un est un hymne de l'espèce des *kontakion* (κοντάκιον), l'autre de l'espèce des *apolytikion* (ἀπολυτίκιον).

Les hymnes automèles sont par conséquent les chants exemplaires et traditionnels par excellence de l'Église d'Orient, doublement consacrés par le choix des Pères de l'Église et par la pratique des siècles.

Ils forment la partie la plus nombreuse et la plus importante du système hymnographique de l'Église.

Les *automèles* régissent les chants appelés *Prosomœtiques*, qui se chantent aux Mattines et aux Vêpres, comme les *hirmus* (ἱρμός) régissent les tropaires.

Les *hymnes idiomèles* sont des chants qui ont une mélodie propre, mais qui ne sert point de modèle à d'autres ; ils n'ont pas des hymnes subordonnés. Tels, p. ex., les hymnes appelés *Eothina* (Ἑωθινὰ) de l'Empereur Léon le Sage, dont nous donnons deux exemples (2).

Ce sont généralement des morceaux de chants d'une mélodie plus compliquée, plus ouvragée si l'on peut dire ainsi, et d'une exécution partant plus difficile ; souvent on y trouve une expression dramatique, une illustration plus emphatique des paroles, comme p. ex. dans le *Τῆς Μαγδαληνῆς Μαρίας* ou dans le *Παράδοξα σήμερον* (3).

En les parcourant on voit de suite que ce sont des chants composés exprès pour le texte et pour le sujet qu'ils traitent et qui ne sauraient être adaptés à aucun autre.

(1) N° 9 de notre Recueil.

(2) N° 17 et 18 de notre Recueil.

(3) N° 17 et 18 de notre Recueil.

Aussi représentent-ils pour ainsi dire la musique d'art ou concertante parmi les chants sacrés et étaient-ils destinés à être chantés la musique en main ; c'est pour cela que dans les codes manuscrits on trouve généralement la mélodie de ces hymnes notée au dessus du texte. Ils sont de beaucoup moins nombreux que les hymnes automèles et leur origine est plus récente.

On peut encore ranger les hymnes de l'Eglise, d'après le texte, en hymnes composés d'une seule période, et en hymnes qui ont plusieurs périodes.

Au genre unipériodal appartiennent les *hirmos* et les *tropaires*, les *mégalinaria* (Magnificat, versets en l'honneur de la Vierge), les *Apolytikia* et les *Kontakia*. — La catégorie des chants de plusieurs périodes est représentée par tous les chants dits *stichirariques* (1) (ainsi appelés parce qu'ils sont précédés par un verset (stichos) *récité*, non chanté, du Psalmiste). Enfin on distingue entre les chants *vifs* (ρογόν) et les chants *lents* (ἀργόν), ou chants *anciens* et *modernes* ; et entre les chants *abrégés* (σύνθετα) et les chants *amples*, d'exécution plus compliquée, désignés sous le nom de *καλοφωνικά* (kalophonikà) et *παπαδικά* (papadikà), appartenant à la catégorie des mélodies contenues dans le livre de chant, dit : *kratimatàrion* (κρατιματάριον) (2).

Pour étudier la mélodie des hymnes grecs il faut commencer par étudier les paroles ; car elles réalisent, nous le répétons, l'idéal antique de l'union du texte avec la mélodie. La plupart des hymnes grecs traditionnels — automèles et idiomèles — tient le juste milieu entre les chants syllabiques et les chants où les sillabes reçoivent chacune en partage plusieurs notes, et même des phrases mélodiques entières, comme cela a lieu p. ex. dans les chants très lents dits *kalophonikà* ou *papadikà*.

L'influence des mètres poétiques sur le rythme musical dans les hymnes sacrés grecs, serait toute une étude à faire dont nous parlerons plus loin à l'occasion de l'analyse technique de ces chants. Ici nous dirons seulement quelques mots du caractère général de ces textes.

(1) Cf. D.^r JOHANNES TZETZES, *Ueber die altgriechische Musik in der griechischen Kirche*, pag. 107. München, 1874.

(2) Cf. L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY, *Études sur la Musique Ecclésiastique Grecque*, p. II. Paris, 1877, Hachette.

Les hymnes de l'Église d'Orient forment un monument des plus grandioses de la langue grecque.

Écoutons ce que dit au sujet d'un de ces hymnes un auteur étranger qui ne saurait être accusé de partialité. Mr. Henry STREVENSON, dans son ouvrage sur le « Rhythme dans l'Hymnographie de l'Église grecque » (1), pag. 7, dit : « Il faut lire cet hymne » (il s'agit de l'hymne *Acathestus* que le patriarche de Constantinople Sergius composa en l'honneur de la Mère de Dieu, dont l'intercession miraculeuse venait de mettre en fuite les Avars et de sauver la capitale de l'Empire (a. 626). Il faut le lire dans le texte des *Analecta*, pour goûter le charme de ce rythme rapide et pétillant, de ces rimes entrelacées, ravissantes de mélodie, de ces coupures souples, aisées, qui font toujours image.

« Les épithètes poétiques se pressent, se multiplient, se précipitent, sans se heurter jamais, sans être jamais oisives, chacune reflétant une des gloires de la Vierge, un de ses titres nombreux à l'amour et à la reconnaissance du chrétien.

« On a dit que ce pœan fut composé d'un seul jet par Sergius le jour même ou au lendemain du triomphe. Nous avons peine à le croire. Il y a trop d'art dans ces strophes, elles sont trop habilement ménagées, les contours en sont trop nets, la versification trop savante pour y voir une improvisation ».

Mais si un art exquis se fait jour dans les œuvres de longue haleine — et il y a des hymnes qui ont plus de 400 vers, — on peut admirer le tour classique de la pensée et la forme gracieuse et svelte des périodes aussi bien dans les petites formes de la poésie hymnographique, nous n'en voulons pour preuve que la simple strophe suivante : ὦ γλυκύ μου ἔαρ, γλυκυτάτῳ μου τέκνον, ποῦ σου ἔδυ τὸ κάλλος ; *O mon doux printemps, o mon plus doux fils, où est disparue* (tramontà — littéralement : où s'est couché le soleil de) *ta beauté ?*

Souvent ces cantiques adoptent la forme dialoguée et forment des petites scènes, qui pourraient bien être, comme l'observe l'auteur que nous venons de citer, les premières origines du drame hiératique.

(1) Paris, Palmé éditeur, 1876.

Et comment en serait-il autrement ? ajoutons-nous. L'Orient n'est-il pas le pays de l'imagination ? et là où le peuple ne parle que par images, là où la chanson populaire anime jusqu'aux objets inanimés, fait chanter les arbres et parler les oiseaux — comment ne pas croire que la poésie sacrée — nourriture spirituelle que lui offrait sa mère l'Église — n'ait pas voulu et dû se revêtir de cette forme vivante et faire agir et parler les saints personnages dont elle a la mission de perpétuer la mémoire auprès du peuple ?

L'élément dramatique, qui est l'élément vivant, est à sa place dans les chants d'une Église vivifiée par un esprit essentiellement populaire, et la musique, le plus vivant des arts, devait se trouver à l'aise devant la tâche d'illustrer des chants pareils, où le sentiment prédominait sur la pensée, et l'action aux raisonnements.

Aussi la plupart des tropaires après avoir exposé quelque fin apologue, quelque comparaison, — dont la délicatesse va quelquefois jusqu'à la subtilité — se terminent généralement par quelque cri du cœur, par quelque élan aussi imprévu qu'il est naturel, et qui met en action soit la personne du fidèle, soit un personnage de la Bible — revanche du sentiment sur la raison, du cœur sur l'esprit, comme dans celui-ci par exemple : Ὠραῖος ἦν καὶ καλὸς (1). « Il « était beau, il était bon au goût, ce fruit qui me rendit mortel. « Christ est l'arbre de la vie, dont en en goûtant je ne mourrai « point, mais avec le larron m'écrierai : — Souvenez-vous de moi, « ô Seigneur, quand vous viendrez dans votre Royaume ».

Ces hymnes tantôt sublimes tantôt gracieux et charmants, ont-ils un mètre poétique, c'est-à-dire : Sont-ils des vers proprement dits ou simplement, comme d'aucuns l'ont pensé, de la prose cadencée ?

Divers auteurs se concordent à relever la présence d'un rythme poétique dans les hymnes de l'Église. C'est ainsi qu'Eusèbe (XIII-XIV^e siècle), le premier et le plus ancien des historiens de l'Église, en parlant des psaumes et des odes (2) « écrites dans le principe par les frères et fidèles, qui exaltent le Verbe de Dieu, le Christ », s'exprime ainsi : « Ils composent des chants et des hymnes en l'honneur du Seigneur en les écrivant d'après toutes sortes de mètres et de mélodies avec les *rhythmes* les plus convenables ».

(1) N° 16 de notre Collection.

(2) *Hist. Eccl.*, lib. II et V.

St-Basile aussi parle de ce *rhythme harmonieux* (in Psalm. XXIX) des hymnes de l'Église.

« Ceux » dit-il « qui sont dévots et servent la justice envers Dieu, ceux-là peuvent chanter à Dieu avec des *rhythmes spirituels* qui se suivent *convenablement* les uns aux autres ».

St-Jean Chrysostôme à son tour fait mention du chant divin composé de *rhythmes*.

Cette question du rythme était restée longtemps une énigme pour l'Occident et de nombreux auteurs latins ont soutenu que les hymnes grecs étaient de la prose. — Ce qui a pu donner lieu à cette croyance, c'est que dans quelques codes manuscrits et imprimés on avait pris l'habitude d'écrire ces hymnes d'un trait, comme de la prose, peut-être pour économiser l'espace, au lieu de les diviser vers par vers. Mais ce qu'on avait pris pour de la prose, n'en était pas et cette vérité a été établie d'une manière péremptoire par le savant Père CONSTANTIN OECONOMOS dans son grand ouvrage : *Περὶ τῆς γνησίας προφορᾶς τῆς ἑλληνικῆς γλώσσης* : Ἐν Πειρουπόλει, 1830, in-8°, et dans les derniers temps par les travaux de l'illustre Bénédictin S. E. le Cardinal PITRA.

On peut définir la poésie sacrée de l'Église d'Orient de cette manière : c'est une poésie qui s'est affranchie de la loi de la quantité syllabique, mais qui obéit à la loi des accents naturels, et dont les vers sont divisés en membres rythmiques plus ou moins longs. — C'est à cet ordre de poésie qu'appartiennent les tropaires et les canons et les hymnes, que l'on désigne par les noms divers de Kontakion, Apolytikion, Prosomia, Eothina, Exapostilaria.

Nous ne citerons pour exemple que l'hymne célèbre de St-Romain, le Kontakion automèle de Noël (1) :

Ἡ παρθένος σήμερον	(7 syllabes)
Τὸν ὑπερούσιον τίκτει	(8 »)
Καὶ ἡ γῆ τὸ σπήλαιον	(7 »)
Τῷ ἀπροσίτῳ προσάγει	(8 ») (2)

(1) N. 9 de notre Recueil.

(2) On remarquera que les rythmes s'accordent alternativement; on rencontre souvent de ces rythmes entrelacés, ou entremêlés.

Ἄγγελοι | μετὰ ποιμένων δοξολογοῦσιν (4 + 10 syllabes)
 Μάγοι δὲ | μετὰ ἀστέρος ὁδοιποροῦσι· (3 + 10 >)
 δι' ἡμᾶς γὰρ ἐγεννήθη (8 syllabes)
 Παιδίον νέον, (5 >)
 Ὁ πρὸ αἰώνων Θεός· (7 >)

La poésie métrique proprement dite, c.-à-d. obéissant à la quantité syllabique, a également ses représentants dans l'hymnographie grecque, mais elle se réduit à quelques rares spécimens et presque aux seuls canons iambiques de St Jean Damascène, qui se chantent à Noël, à l'Épiphanie et à la Pentecôte. A l'exception de ces quelques exemples isolés de poésie métrique on peut donc affirmer, que la poésie hymnographique forme un type spécial de poésie, soumis à des lois rythmiques, basés sur le retour de l'accent naturel.

Mais si ce genre de poésie est caractéristique à l'hymnographie grecque et si elle s'est développée tout spécialement dans le sein de l'Église d'Orient, il n'est pas moins vrai aussi qu'elle a ses attaches dans la poésie de l'antiquité, et que c'est dans les vers même de *Sophocle*, d'*Aeschyle* et d'*Aristophane* qu'il faut chercher les modèles qui ont servi de norme aux mélodes byzantins pour la composition des tropaires, des kontakia, etc., etc.

Il ne manque point de témoignage pour affirmer le fait de l'imitation des anciens par les mélodes grecs, et nous apprenons, par exemple, que St-Ephrème de Caria, dans les premiers âges chrétiens, avait composé des hymnes selon le modèle des vers de Harmonius comme l'assure NICEPHORE, CALISTO XANTOPOULOS (1), mais le meilleur témoignage, la preuve la plus concluante ressort de la comparaison de quelques compositions poétiques des auteurs des cantiques de l'Église avec les compositions poétiques des anciens.

Voici quelques fragments d'hymnes auxquels nous apposons d'autres fragments, tirés des auteurs classiques. Il suffit de les comparer, pour s'assurer de leur identité, au point de vue de l'accent rythmique et de la forme poétique.

(1) Liv. IX, chap. xvi, mus. eccl.

La 1^{re} des 24 Stances en l'honneur de la S^{te} Vierge.

- Église.* — Ἄγγελος πρωτοστάτης
 Οὐρανόθεν ἐπέμφθη
 Εἰπεῖν τῇ Θεοτόκῃ τὸ χαῖρε·
 Καὶ σὺν τῇ ἀσωμάτων φωνῇ
 Σωματούμενόν δε θεωρῶν, Κύριε,
 Ἐξίστατο καὶ ἴστατο
 Κραυγάζων πρὸς αὐτὴν τοιαῦτα·
- Euripide.*(1)— Πέμπετε τῶν δ' ἀπ' δικῶν
 Ἦ πνοιαῖσι Ζεφύρου,
 Θοὰς ἀκάτους ἐπ' οἶδμα λίμνας (2)
 Δεῦρο καλεῖν νόμος εἰς χορὸν
 Ἀσπίσι καὶ λόγχαις ἀχαιῶν, ἄνακτας·
 Ἑλλάδος ἐνναέτησιν.
 Ἄλιου προσέβαλεν ἄρμα·
- Église.* — Χαῖρε δι' ἧς ἡ χαρὰ ἐκλάμπει
- Hephestion.* — Ἄγετ', ὦ Σπάρτας ἑνοπλοὶ κοῦροι·
- Église.* — Χαῖρε τοῦ πεδόντος ἀδάμ ἡ ἀνάκλησις
- Athénée.* — Πάντοίσις κεφαλὴν ἀνθέμοις ἐρέπτομαι·
- Église.* — Τὸν Προφῆτην Ἰωνᾶν
 Ἐκμιμούμενος βοῶ·
- Phérécrate.* — Ἄνδρες, πρόσχετε τὸν νοῦν
 ἐξευρήματι καινῷ·
- Église.* — Οἶκος τοῦ Εὐφραθᾶ
 ἡ πόλις ἡ ἀγία
 τῶν Προφητῶν ἡ δόξα
 εὐτρέπιδον τὸν οἶκον,
 ἐν ᾧ τὸ Θεῖον τίκτεται·
- Euripide.*(3)— Ἄειδον ἐν ρυθμοῖς
 τὸν πεύκα ἐν οὐρείᾳ
 ξεστὸν λόχον ἀργείων,
 καὶ Δαρδανίας ἄταν·
 ἀρθείην δ' ἐπὶ πόντιον·

(1) Vers qui appartiennent aux chœurs de diverses de ses tragédies.

(2) EURIP., *Ecub.*, v. 443.(3) EURIP., dans les *Troïades*.

L'emprunt des mètres poétiques fait par les mélodes aux chefs-d'œuvres des anciens est un fait de la plus haute importance pour l'archéologie musicale ; c'est un joint remarquable entre l'harmonie musicale des Grecs anciens et l'harmonie musicale de l'Église d'Orient, car n'est-il pas évident, que si le rythme poétique des Anciens régit le rythme poétique des hymnes de l'Église grecque, la ressemblance ne doit pas s'arrêter là, et ne semble-t-il pas naturel de croire, que la mélodie adaptée à ses rythmes poétiques ne soit également la reproduction de la mélodie des Anciens ?

Il ne faut pas oublier que les hymnes ont été mis en musique par ceux-là même qui en composaient le texte et sous le titre de mélodes on comprenait à la fois l'auteur des paroles et de la mélodie. Quelques fois même ils chantaient à l'Église leurs propres œuvres et réalisaient ainsi, dans le domaine sacré, ce type idéal du poète, dont l'antiquité avait fourni tant d'éclatants exemples, en réunissant à la fois dans leur personne la triple dignité du poète, du musicien et du chanteur.

C'est de ces poètes musiciens que nous allons nous occuper maintenant.

Les principaux mélodes de l'Église d'Orient.

Quel a été le premier hymnographe de l'Église grecque et à quelle année de l'ère chrétienne faut-il remonter pour trouver le point de départ de cette longue et glorieuse phalange de chantres ecclésiastiques, dont quelques-uns ont égalé la splendeur des Hésiode et des Pindare ?

Il serait difficile de le préciser : tels hymnes en usage aujourd'hui encore, étaient déjà populaires avant le temps de St-Basile et de St-Ambroise, comme par exemple l'hymne du soir : *Phôs hilarôn aghias Doxis* (Φῶς ἡλαρόν ἁγίας δόξης) (1), dont St-Basile nous apprend que de son temps déjà les chrétiens l'estimaient d'une tradition fort ancienne. — On ne se tromperait pas en le supposant contemporain des apôtres.

(1) N° 2 de notre Recueil.

Tel est encore le chant : Νὺν αἱ Δυνάμεις (Nyn ai dynâmis) qui remplaçait antiquement le chant des Chérubins et qui se chantait dans la messe des présanctifiés, antérieur à la messe de St-Basile.

Nous citerons encore parmi les chants les plus anciens l'hymne très connue, mais dont on ignore l'auteur, le Σιγησάτω πᾶσα σὰρξ (Sigisáto pása sarx) que l'on chante à la messe de St-Basile le Samedi Saint, et qui a été composé probablement au IV^{me} siècle ; à ce siècle appartient aussi l'Hirmos de la 1^{re} Ode du Canon de Noël Χριστὸς γεννᾶται (Christòs gennâte), cité par St-Grégoire de Naziance dans son homélie sur l'Épiphanie (1).

L'histoire de l'hymnographie grecque peut se diviser en deux périodes, la 1^{re} celle des Mélodes anciens, qui dura jusqu'au VIII^{me} siècle, et la 2^{de} période, celle des mélodes récents, qui date du VIII^{me} siècle, le siècle de St-Jean Damascène, jusqu'au XVII^{me}.

C'est en Bithynie, que selon quelques-uns il faudrait aller chercher le berceau de l'hymnographie grecque. Parmi les mélodes de la 1^{re} époque, antérieurs au V^{me} siècle dont le souvenir s'est conservé, nous devons citer principalement *St-Auxence* et *St-Anthime*.

Le V^{me} siècle vit naître un des plus glorieux représentants de la 1^{re} époque de l'hymnographie grecque, *St-Romain* le mélode, clerc de l'Église d'Émèse et diacre de Béryte, qui vécut sur la fin du V^{me} siècle sous l'empereur Anastase I (491-518), et composa de nombreux cantiques sur des sujets tirés de la Bible et de l'Évangile. Ils affectent souvent la forme dialoguée et ont un caractère dramatique et pathétique. St-Romain est appelé aussi l'auteur des Kontakion. Son premier Kontakion est le célèbre Ἡ Παρθένος σήμερον (I parthénos símeron) déjà cité. Au VI^{me} siècle nous voyons *Justinien l'Empereur* composer le chant des *Chérubins*.

Au VIII^{me} siècle *André*, évêque de Crète, écrivit le plus long Canon (Μέγας κανὼν, mégas kanon) de componction (ou pénitentiel) qui se trouve dans le *Triodion*, et se chante en carême. — Au même siècle *Serge*, patriarche de Constantinople, écrivit le célèbre hymne *Acatistos*, dont nous avons parlé plus haut. Pendant cet hymne, aucun des fidèles ne peut s'asseoir ; d'où le mot : ἀκάθιστος (debout, non assis).

(1) N° 1 de notre Recueil.

Le VIII^m siècle clot la série des hymnographe de la 1^{re} époque et inaugure une phase nouvelle qui date de la reconstitution du chant liturgique par St-Jean Damascène.

St-Jean Damascène écrivit le célèbre *Octoëche*, c.-à-d. recueil d'hymnes de la résurrection pour les Dimanches, dans les huit tons de l'Eglise.

Il est aussi l'auteur des trois canons métriques (en vers iambiques) qu'on chante dans certaines solennités.

Le couvent de *St-Sabbas* en Palestine, sur lequel l'illustre évêque de Jérusalem *Dosithée*, dans son histoire des Patriarches, jeta tant d'éclat, vit sa renommée s'accroître par un autre mélode remarquable, disciple de St-Jean Damascène, nous voulons parler de *St-Côme*, ou Cosme (Κοσμάς) que Théodore Prodrome appelle « l'Orphée du St-Esprit », auquel l'Eglise grecque doit les hymnes d'une beauté suave et classique.

Germain, patriarche de Constantinople, au même siècle, écrivit différents idiomèles.

Au IX^m siècle *Léon le Sage*, Empereur, composa le premier les hymnes de la Résurrection (Ἀναστάσιμα, Anastásima), appelés Ἑωθινὰ, Eothinà, par ex., l'hymne automèle: Τοῖς Μαθηταῖς συνέλθωμεν (Tis Mathitès synélthomen).

Dans le même siècle une femme, du fond de son couvent, illustra son nom parmi les mélodes grecs; c'est la vierge *Casie* (Κασία) ou Icasie, qui composa quelques hymnes très populaires, parmi lesquels il faut signaler les idiomèles: Κύριε ἡ εὐπολλαῖς ἀμαρτίαις, et cet autre: Αὐγούστου μοναρχήσαντος.

Au même siècle, aussi, *Joseph*, hymnographe, composa une grande quantité de canons, que l'on trouve dans les *Ménées* et qui portent dans la 9^m ode l'acrostiche de leur auteur: Ιωσήφ, Joseph. Il est aussi l'auteur du livre liturgique intitulé *Paracletique* (Παρακλητική) qui contient des hymnes pour tous les jours de la semaine, chaque semaine étant consacrée à un des huit tons.

Nous voyons encore les Studites, *Théodore* et *Joseph*, qui écrivirent des idiomèles bien connus, et *Théophane*, auteur très élégant de canons et d'idiomèles.

Au X^m siècle un autre Empereur, *Constantin Porphyrogénète*, comme plusieurs de ses prédécesseurs, ajouta la gloire de mélode à

sa dignité impériale et créa les chants dits *Exapostilaria* (Ἐξαποστειλάρια), qui regardent la mission sacrée des Apôtres, et qui se chantent les Dimanches; ils appartiennent à la classe des idiomèles.

A partir du X^m siècle, l'Église d'Orient compte une longue série de mélodes, lesquels en composant des idiomèles, des tropaires, des Kondakia, des Apolytikia, ou autre sorte d'hymnes, suivirent scrupuleusement les normes du rythme et des chants primitifs.

Jusqu'au siècle passé leur nombre s'élève à près de trois cents, qu'il serait impossible et superflu d'énumérer tous; ce qui importe de constater, c'est *qu'ils forment une chaîne ininterrompue de traditions, qui se rattachent intimement à la grande littérature des Anciens*, dont ils ont pris les normes poétiques, les principes métriques et l'esprit littéraire, comme nous l'avons prouvé dans le chapitre sur le rythme poétique des hymnes.

Comment admettre — nous le répétons — qu'ils se soient inspirés pour l'accent de leurs paroles de l'esprit d'un Aeschyle, d'un Sophocle, d'un Aristophane et ne pas croire aussi que lorsqu'il s'agissait de mettre ces vers en musique ils n'aient invoqué la Muse de Pindare et d'Alcée?

Mais ici se placent deux questions: Les mélodes auront-ils fait usage de l'ensemble des moyens d'expression que l'art musical des Hellènes mettait à leur disposition et cet ensemble leur était-il connu dans son intégrité?

A cette dernière question on peut hardiment répondre: oui, car si quelqu'un devait être initié à cette partie intégrante de la civilisation hellénique, ce sont certainement ces hommes, qui étaient à la tête du monde intelligent de leur temps et qui avaient hérité de toutes les disciplines grecques. Quant à l'application entière de la mélodie antique aux chants des chrétiens, nous croyons qu'elle ne pouvait être complète et en voici les motifs.

Les anciens Grecs possédaient au plus haut degré une science, qui semble s'être perdue entièrement depuis: *celle de distinguer entre ce qui est profane en musique et ce qui ne l'est pas.*

L'étude de l'*Ethos musical* c.-à-d. de l'action des différents tons etc. sur nos sentiments, était une partie fort importante de l'instruction musicale chez les anciens; le choix convenable à faire en chaque circonstance des tons, des modes des rythmes et de

tout ce qui constitue le caractère distinctif d'un morceau de musique, était l'objet de leur plus sérieuse attention.

Ils avaient classifié ces moyens d'expression et il n'est point de détail assez minime, ni de nuance assez fine, qui leur eût échappé et dont l'emploi ne fût soumis à une règle fixe et raisonnée.

Or est-il admissible que les SS. Pères et toute la plus haute Hiérarchie de l'Eglise grecque qui seuls avaient le privilège de pouvoir s'occuper d'hymnographie et de mélodie et dont l'esprit était formé aux disciplines de la Grèce ancienne, eussent ignoré cette science subtile?

Ne faut-il croire plutôt, que leurs sentiments à ce sujet eussent été affinés et épurés encore par le principe éthique du Christianisme, et qu'ils se soient gardés d'introduire indifféremment dans le sein de l'Eglise les divers genres de style, usités chez les anciens, dont ils avaient si bien appris à distinguer l'Éthos particulier?

Ce n'est pas aux mélodes et hymnographes Byzantins, dotés de cette fine perception, propre à leur nation, entourés d'ailleurs de la tradition musicale hellénique comme d'une atmosphère naturelle, auxquels il aurait pu venir en idée de mélanger les modes légers aux modes sévères et les rythmes mondains et frivoles aux rythmes solennels.

Aujourd'hui encore, ces nuances fines entre les divers modes sont observées dans l'Eglise Grecque et l'Eglise Russe, et combien plus ne devons-nous pas nous attendre à voir ces règles en vigueur dans les âges de foi.

Nous croyons donc qu'on pourrait tirer de tout ceci la conclusion suivante: S'il est un fait certain que le chant sacré de l'Eglise d'Orient ait eu pour base la musique antique, et que grâce à l'esprit conservateur qu'elle a documenté en toutes choses, ces éléments helléniques nous aient été transmis intacts par elle, il n'est pas moins certain que les mélodes, en tant que nourris de l'enseignement hellénique sur les principes éthiques de la musique, n'aient adopté que celles des traditions musicales de l'antiquité *qui fussent compatibles avec l'esprit de l'Eglise* et des hymnes qu'ils avaient mission d'interpréter musicalement. Par conséquent nous devons nous attendre à ce que les œuvres des mélodes de l'Eglise d'Orient ne nous éclairent que sur une partie seulement de l'art musical des Hellènes: mais

il est permis de supposer que ce sera la partie la plus noble, la plus pure, et que laissant dehors le côté profane — que d'autres motifs encore, que nous allons aborder dans le chapitre suivant, leur faisaient un devoir de négliger entièrement, — les mélodes nous auront rappelé dans leurs chants la musique des Anciens dans ce qu'elle aura de plus sublime.

Le caractère général des chants de l'Église d'Orient.

« La musique de l'Église chrétienne » — dit le Dr *Jean Tzetses* dans son ouvrage sur la musique des anciens Hellènes dans l'Église grecque — « ne pouvait pas être une autre que celle de son temps et ne pouvait en différer beaucoup, car si elle avait pris des allures étrangères et inconnues, elle n'aurait certainement pas pu atteindre son but, et ce but était, comme il ressort de plusieurs passages des Saints Pères, un moyen d'éducation, de récréation et de purification des passions » (pag. 14).

Les chrétiens primitifs, dont la vie était toute simple et spirituelle et qui fuyaient tout ce qui était mondain, s'appliquaient à observer la plus grande simplicité dans tous les actes de leur vie et même à l'office divin. Ils ont sans aucun doute suivi en matière de musique les mêmes principes qui avaient fait adopter en peinture par exemple ce style d'une extrême sobriété et austérité, qui étaient à leurs yeux aussi un moyen d'action pour réveiller des sentiments pieux.

C'est ainsi qu'ils auront exclu de leur musique d'Église les clameurs excessives, le chant théâtral, ils en auront prohibé les modes sensuels, les voix tendres, les ornements frivoles, les modulations excitantes, et au lieu de cela tout dans leur musique, ainsi que dans leur peinture hiératique, aura respiré la gravité et la simplicité.

Voilà quel a été, n'en doutons pas, le caractère des premiers chants chrétiens dans les temps de dévotion et de repentance. Au courant des siècles suivants, les âmes s'étant refroidies peu à peu et étant devenues insensibles aux délicatesses des sentiments et indifférents à ce qui pourrait les froisser, on a tenté d'introduire dans l'Église certaines manières efféminées de chanter, qui donnèrent lieu plusieurs fois aux Pères de l'Église d'imposer un frein salutaire comme il résulte

de certains passages de St-Chrysostome et d'une lettre du VII^e Concile aux Alexandrins, où il est dit :

« Que tout ce qui jusqu'à présent a été innové et opéré et tout ce que l'on ferait dans l'avenir contre les traditions ecclésiastiques, la doctrine et la formule des Saints Pères, soit anathème ».

Nicodème, savant moine du Mont Athos, dit éloquemment à ce sujet dans son *Pidalion* (c.-à-d. timon) :

« Pour cela St-Jean Chrysostome (I, V, p. 120) défend les psalmodies tendres au cœur, les mouvements dansants de ceux qui battent la mesure, et les cris prolongés et les voix désordonnées.

« Interprétant le psaume : Servez le Seigneur avec crainte, il disapprouve sévèrement ceux qui mélangent aux chants spirituels les manières extérieures des théâtres et les notes et paroles insignifiantes (telles comme on voit aujourd'hui les térérismes et nénanismes et autres paroles sans signification) et dit que ces choses-là ne sont point dignes de ceux qui glorifient le Seigneur, mais plutôt de ceux qui plaisantent et confondent et mêlent les jeux des démons à la doxologie angélique. Et en plus il enseigne à glorifier Dieu avec crainte et avec un cœur contrit, afin que les hymnes soient acceptés comme le parfum de l'encens. En effet une musique immodérée et qui s'applique à divertir outre mesure, ne plaît autant qu'elle énerve.

« Pour cela les Saints Pères n'admettant à l'Eglise que les voix humaines seulement appartenant à la seule nature, repoussent les orgues et d'autres instruments non convenables.

« Ce sont des abus pareils qu'ont tenté d'introduire dernièrement dans l'Eglise quelques-uns des musiciens modernes, car les compositions qui s'attribuent à St-Jean Damascène et à d'autres musiciens, ne contiennent point ces voix insignifiantes. Il paraît qu'elles se seraient introduites au temps de Jean Cucuzeli. Mais les chants qui s'exécutent aujourd'hui par les chantres modernes étant le double et le triple du texte, paraissent ennuyeux et fastidieux à qui les entend.

« Pour cela nous prions les chantres réguliers à les chanter brièvement, afin qu'ils réussissent mieux, et les Canons qui doivent être chantés en mesure plus lente, car en ceci consiste le fruit de

« l'âme. On dit que les *térérismes* furent introduits pour attirer le « peuple à l'Église » (1).

Ces écarts regrettables, ces infractions à l'égard des traditions ne se produisirent, hâtons-nous de le dire, que sur la surface du chant de l'Église, et en laissant intactes les bases mêmes.

Le soin même que les Pères de l'Église prirent à constater ces infractions avec la plus louable franchise, nous permet de préciser de quelle nature elles étaient.

Voici comment le VI Concile œcuménique s'exprima à ce sujet dans le canon N. 75 :

« Nous voulons que ceux qui se présentent à l'Église pour chanter « n'usent pas de clameurs désordonnées et ne forcent pas la voix « contre nature, ni ajoutent rien qui ne soit convenable et approprié « à l'Église, mais qu'ils offrent avec beaucoup d'attention et de com-
« ponction leur psalmodie à Dieu, qui voit les choses secrètes, car
« la parole de Dieu enseigne, que les fils d'Israël soient dévots ».

En constatant quelle était la manière de chanter que l'Église ré-
prouvait, il est facile d'en déduire celle qu'elle approuvait et de con-
naître son idéal en matière de chants sacrés.

Il devait être, nous l'avons déjà dit, en tous points conforme aux
aspirations générales de ces premiers temps de ferveur, de simplicité
et d'austérité.

Mais si quelques-uns se figurent les chants des chrétiens graves
et sévères et quelque peu empreints d'une monotonie mélancolique,
nous aimons au contraire à nous les figurer animés de ce souffle
ardent qui donne la vie; il nous semble que les premiers chrétiens
dans leur sainte exaltation mettant toute leur âme dans les paroles
qu'ils chantaient, devaient savoir donner aux plus simples phrases
musicales cette perfection d'expression qui ravit et satisfait en même
temps l'oreille et le cœur (2).

(1) Πηδάλιον, *Recueil des canons de tous les Conciles, illustrés et annotés*
par Nicodème, moine du Mont Athos. 2^e édit. in-4^e, p. 163. Athènes, 1841.

(2) Une preuve assez concluante de l'hypothèse que nous nous permettons
sur la manière de chanter *animée* des premiers siècles, nous est fournie par ce
fait: les chants *vifs* sont appelés aujourd'hui encore les chants *anciens*, en op-
position aux chants *lents*, appelés *modernes* ou *nouveaux*.

Cette manière de chanter existe-t-elle encore dans l'Église d'Orient? Oui, elle existe.

Elle a résisté aux attaques les plus diverses, elle a triomphé des pièges tendus, elle a survécu heureusement, disons-le, à la corruption regrettable, qui fut la suite de la réforme commencée au siècle dernier, et qui sous prétexte de simplifier l'annotation ancienne et de la remplacer par un autre système, bouleversa en même temps le système tonal et créa une confusion où il est presque impossible de se reconnaître, et où les Grecs eux-mêmes ne se reconnaissent pas, mêlant les principes anciens aux principes modernes, le système tonal des Grecs au système tonal des Occidentaux, modifiant, amplifiant les mélodies anciennes, les couvrant de vocalises d'un goût plus que douteux, changeant les modulations et donnant en tout le tableau lamentable de chants fusionnés aux éléments étrangers et gâtés par une pratique qui s'est faussée entièrement sous des influences vraiment barbares (1).

Le chant actuel grec, en un mot, est comme un *palimpseste musical*, dont les caractères *superposés* laissent à peine deviner le texte *original* et traditionnel. Mais qu'importe, si ce texte existe, ne fût-ce qu'en un seul endroit, si le courant des traditions musicales, si troublé dans son parcours, peut encore être remonté jusqu'à sa source, si l'on peut encore se désaltérer à ces ondes limpides! C'est loin des villes, loin du bruit de ce monde qu'il convient de la chercher: c'est dans le silence harmonieux, dans les solitudes animées, qui sont le refuge de tout ce qui craint le contact du monde, que l'on pourra surprendre encore ces mélodies, qui y sont pour ainsi dire en retraite, en attendant le jour où elles pourront rentrer dans le monde.

En parlant de ces couvents, refuges des mélodies traditionnelles, c'est surtout au *Mont-Athos*, à la sainte montagne, que nous avons voulu faire allusion. C'est là où les chants sacrés de l'Église Byzantine peuvent être entendus dans leur pureté, leur dignité originaire; du moins ils pouvaient l'être encore, il y a quelque temps.

(1) L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY, pages 6 et 7 de ses *Études sur la Musique Ecclésiastique Grecque*, a constaté cet état déplorable du chant dans la pratique; il ne fait exception que pour une église de Smyrne, à St-Dimitri.

Nous les avons entendus ces chants simples et profonds, d'un dessin mélodique si noble, d'une dignité si grande, sans aucun artifice, mais pleins d'un art consommé; il nous a été donné de les entendre chanter avec cette même ferveur, cette même componction, que nous supposons aux chants des chrétiens des premiers âges, et qui en font comprendre le sens intime et sublime; nous avons pu admirer ces beaux élans, rendant avec une justesse d'expression presque dramatique, non surpassée par aucune mélodie moderne, les sentiments les plus divers, la douleur et l'allégresse céleste, l'angoisse de la pénitence, la joie de la résurrection.

Ces chants sont presque syllabiques, de rare en rare un ornement mélodique fleurit au milieu de cette mélodie, si concise dans les formes et si bien proportionnée dans cette concision même. Rien de trop, ni trop peu; chaque syllabe reçoit sa valeur, les accents sont d'une justesse irréprochable. La mélodie suit le texte, non pas en esclave, mais en compagne idéale, réglant son pas sur le sien. L'une est l'ombre lumineuse de l'autre. C'est une véritable école de diction musicale, dont les règles, pour ne pas être formulées, mais simplement dictées par un sentiment juste, n'en sont pas moins précieuses à étudier.

Nous parlerons plus tard de la nature de ce rythme, qui est le grand secret de la beauté de ces chants; nous voulons seulement en faire ressortir ici le caractère général, et qui n'est ni celui de l'arbitraire, ni celui de l'uniformité conventionnelle. Sa démarche, si l'on peut s'exprimer ainsi, a quelque chose d'ailé, on pourrait presque dire de dansant; leur rythme, dans ses mouvements libres et chastes à la fois, nous a paru approcher celui de certains pas gracieux qu'exécutent dans les pays slaves du Midi les jeunes filles, tenant à la main des voiles blancs.

Et pourquoi ne pas admettre que les chants religieux puissent être empreints de cette gaieté franche et honnête, qui, selon St-Thomas, est une des dix vertus morales?

On ne saurait définir si ce système rythmique est binaire ou ternaire; il est tantôt l'un tantôt l'autre, et c'est ce qui constitue son abandon délicat et original.

L'absence de la note sensible, les inflexions particulières aux tons d'Église, les repos bien distribués, en font quelque chose de très à part et de complet et achevé en soi.

Impossible d'y ajouter une note, un seul accent, sans troubler l'ensemble. La plus légère déviation à ce sujet choque l'oreille des Grecs comme une chose contraire au bon sens et à leurs sentiments les plus intimes.

Ce chant-là qui porte les marques de la plus haute antiquité, par cette raison même, que ce qui est simple précède toujours ce qui est compliqué, se trouve, nous l'avons dit, dans les couvents du Mont-Athos; du moins, il devait s'y trouver encore il y a quelques années.

Il nous a été donné d'en recueillir un certain nombre en les écrivant sous la dictée d'un disciple du Rév. *P. Barthélemy Koutlounousyanos*, ce moine érudit du Mont-Athos, qui avait fait de l'étude et de la compulsion des textes liturgiques le but de sa vie, et dont les travaux ont une si grande portée pour l'art sacré et un retentissement si légitime.

Qu'il nous soit permis d'exprimer, en terminant, toute notre sincère reconnaissance pour les précieux renseignements que nous avons reçus dans le courant de notre travail.

Nous n'aurions point osé même l'entreprendre si nous ne nous avions pu appuyer sur les conseils précieux d'une autorité aussi compétente en cette matière, et qui réunissait en elle une érudition profonde avec la plus parfaite bienveillance et une patience inépuisable.

Cette bienveillance et cette patience ne nous ont point fait défaut un seul instant, aussi bien dans la partie historique de notre travail, que pendant l'annotation des mélodies sacrées, travail assez délicat et difficile, parce que les notions usuelles mélodiques et rythmiques y sont mises souvent au défi.

Les épreuves et contreépreuves auxquelles nous avons soumises nos mélodies, écrites d'après l'ouïe, nous font espérer d'avoir réussi dans notre tâche: d'inscrire fidèlement et avec exactitude, grâce à un concours favorable de circonstances, des chants que nous considérons comme une des plus belles expressions du génie musical d'un peuple et comme un moyen admirable d'instruction et d'édification.

Nous sommes heureux d'en pouvoir présenter quelques-uns aux lecteurs de la *Rivista Musicale* en commençant par l'antique et célèbre Chant de Noël: *Christ est né — glorifiez!* Χριστὸς γεννᾶται, δοξάζετε!

N. 1.

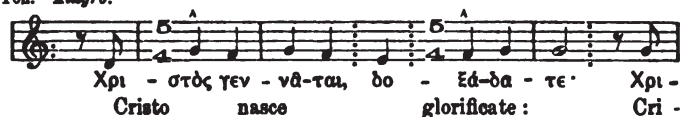
Christos gennâtai.*Du Canon de Noël aux Matines (Mattutino nel Canone di Natale).*Antérieur au IV^e siècle.

Ce chant est cité par St-Grégoire de Naziance (328-389) dans son Oration de l'Épiphanie.

(Version du Mont Athos).

Εἰρμός.

ἦχος α'.

Premier Ton. *Allegro.***Cadences****Analyse.**

Ce chant est divisé en deux parties, composées l'une de trois, l'autre de deux membres mélodiques. Nous avons d'abord trois

phrases qui commencent par le mot « *Christos* » accentué chaque fois d'une manière différente et qui constitue une magnifique progression ascendante; c'est la proclamation de la naissance du Christ, « la bonne nouvelle » qui fut annoncée d'abord aux bergers. Il y a du pathétique le plus noble dans cette phrase, qui revient à trois fois sur ce nom, comme si elle ne pouvait se lasser de répéter la vérité joyeuse.

La seconde partie est composée de deux phrases plus longues que les premières, et représentant par conséquent la contrepartie, l'équivalent de la première partie comme *extension*. Elles contiennent l'appel à tous de chanter le Seigneur.

Les cadences ont lieu sur *sol* et *ré* et se répartissent de la manière suivante :

$$\text{Cadences: } \left\{ \begin{array}{l} 1^{\text{re}} \text{ période} \\ 2^{\text{e}} \text{ période} \end{array} \right\} \begin{array}{l} \left\{ \begin{array}{l} \text{Sol} \\ \text{Ré} \end{array} \right. \\ \left\{ \begin{array}{l} \text{Sol.} \\ \text{Ré.} \end{array} \right. \end{array}$$

L'*architecture*, la construction des périodes se présente sous cet aspect :

I ^a			II ^a	
sol	ré	sol	sol	ré
Période ternaire			Période binaire	
Architecture			binaire	

La *tonalité* est celle de l'*hypodorien* transposé à la quinte inférieure.

Son *ambitus* est d'une septième — du *ré* inférieur à l'*ut* supérieur.

Le *rythme* est *libre*.

La *mesure initiale* commence par un temps levé (anacrouse simple).

N. 2.

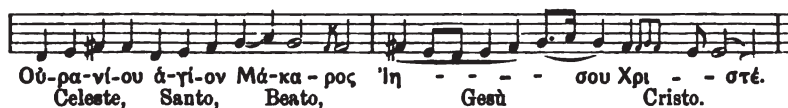
Phôs Hilarôn.

*Hymne chanté aux Vêpres (Inno Vespertino).*Siècles antérieurs au IV^e.

Hymne attribué à St-Athénogènes martyr (II^e siècle), et dont St-Basile (IV^e siècle) déclare la musique d'une tradition déjà très ancienne.

(Version du Mont Athos).

ἦχος β'. Deuxième ton.

M. M. $\text{♩} = 88$. *Allegro*.

Φῶς ἱλαρόν ἁγίας δόξης 9
Ἀθανάτου, Πατρός 6
Οὐρανίου ἁγίου Μάκαρος, 10
Ἰησοῦ Χριστέ. Ἐλθόντες 8
ἐπὶ τὴν Ἥλιου δύσιν, 8
ἰδόντες φῶς ἑσπερινόν, 8
ὁμνοῦμεν Πατέρα, Υἱόν, 8
καὶ ἅγιον Πνεῦμα, Θεόν 8
ᾄδόν σε ἐν πᾶσι καιροῖς 9
ὁμνεῖσθαι φωναῖς αἰσiais 9
Υἱὲ Θεοῦ ζωὴν ὁ διδούς 9
διὸ ὁ κόσμος δὲ δοεῖται 9

Luce ilare, di santa gloria
Dell'immortal Padre
Celeste, Santo, Beato,
Gesù Cristo. Venuti
Del sole al tramonto,
Vedendo luce vespertina
Lodiamo il Padre, il Figlio,
E lo Spirito Santo, Dio.
È cosa degna in tutti i tempi
Lodarti con voci propizie,
O Figlio di Dio, che vita concedi,
Perciò il mondo Di glorifica.

Analyse du « Phôs Hilaron ».

Architecture. Au point de vue de la construction cette mélodie, si sérieuse et profonde dans sa simplicité, est un des plus beaux spécimens du distique musical, cette forme élémentaire dans laquelle le génie des peuples a aimé, depuis les temps les plus reculés, couler ses chants et notamment ses chants épiques, comme par exemple chez les Slaves la *Bylina* ou Légende héroïque.

Ici comme là-bas, l'unique période musicale consiste en une phrase et contre-phrase, de proportions variables à chaque nouveau verset, selon les exigences du texte, librement rythmé, espèce de variations vocales sur un thème (dessin) mélodique donné.

Cette frappante analogie avec un des types les plus anciens que la tradition musicale populaire nous ait transmise, confirme en même temps et les parchemins d'antique noblesse du *Phôs hilaron*, et le trait d'union qui existe entre le chant de l'Église Grecque avec l'âme du peuple. C'est aussi la meilleure explication, en dehors de son mérite musical, de la grande popularité de cet hymne.

La *tonalité* du *Phôs hilaron* maintient le *ichos deuterios* ou second mode de l'Église Grecque, son mode préféré.

Les *cadences* sur *fa* et *ré*, c'est-à-dire une cadence imparfaite au centre du distique, une cadence parfaite sur la tonique à la fin.

L'*ambitus* d'une sixte ne descend que d'un ton au dessous de la tonique *ré* et quatre tons au dessus (*la*); étendue tonale restreinte, autre signe d'antiquité.

Le *rythme* est libre, non mesuré, avec cependant des retours réguliers de deux accents principaux dans chaque phrase:

phôs hilarôn agias Dôxis
athanâtu patrôs.

Il appartient aux rythmes avec anacrouses et sa mesure initiale devrait être notée — dans le sens moderne — avec un triple temps levé, pareil à celui, plein d'élan, de la *Marseillaise*. Il ajoute au caractère animé et ardent de cette hymne, qui, comme nous l'avons dit plus haut (voir l'annotation n° 2, p. 67), doit être chanté *gorgôn* ou vivement, comme tous les anciens chants de l'Église Grecque des premières ères.

Venise, 1884-87.

(A suivre).

ELLA ADAŃEWSKY.